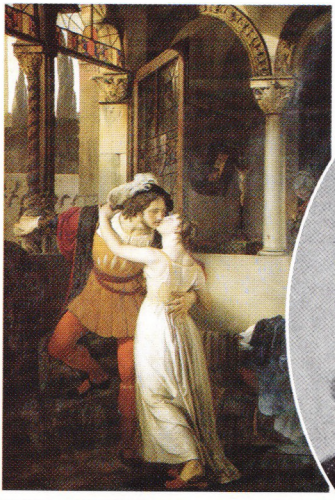
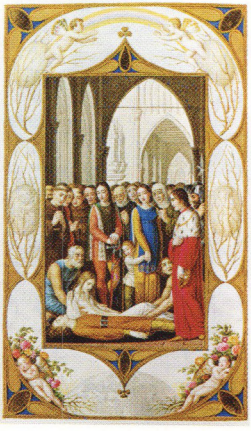
TEATRO ALLA SCALA

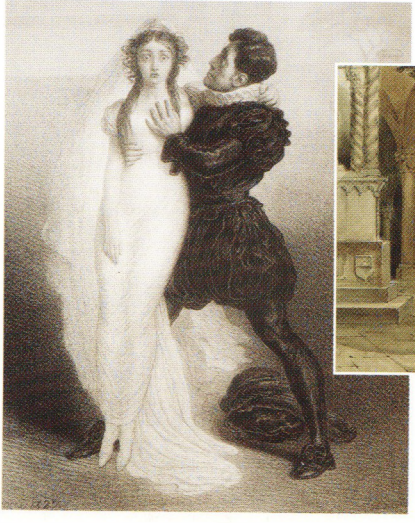
Stagione 2010/2011

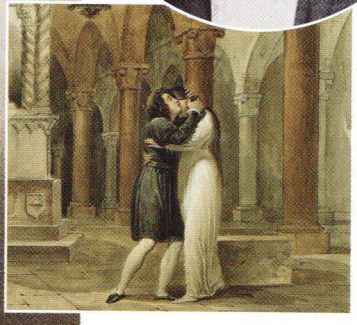
# Roméo et Juliette

*di Charles Gounod*









# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

fondazione cariplo

PIRELLI

eni

FININVEST
Finanziaria d'investimento Fininvest s.p.a.

GENERALI

Enel

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

MAPEI

BPM
BANCA POPOLARE DI MILANO

SEA AEROPORTI DI MILANO
LINATE E MALPENSA

a2a

INTESA SANPAOLO

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

| | |
|---|---|
| Presidente | **Letizia Moratti**<br>*Sindaco di Milano* |
| Vice Presidente | **Bruno Ermolli** |
| Consiglieri | **Stéphane Lissner**<br>**Francesco Micheli**<br>**Corrado Passera**<br>**Guido Podestà**<br>**Aldo Poli**<br>**Massimo Ponzellini**<br>**Paolo Scaroni**<br>**Fiorenzo Tagliabue** |

---

**Stéphane Lissner**
Sovrintendente e Direttore artistico

**Maria Di Freda**
Direttore generale

**Gastón Fournier-Facio**
Coordinatore artistico

---

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

| | |
|---|---|
| Presidente | **Mario Cattaneo** |
| Membri effettivi | **Marco De Luca**<br>**Marcello Coato** |
| Membro supplente | **Nadia Palmeri** |

## Sommario


6 *Roméo et Juliette* in breve

8 Il soggetto

9 ... la musica

12 Letture

13 Charles-François Gounod.
Cronologia della vita
e delle opere

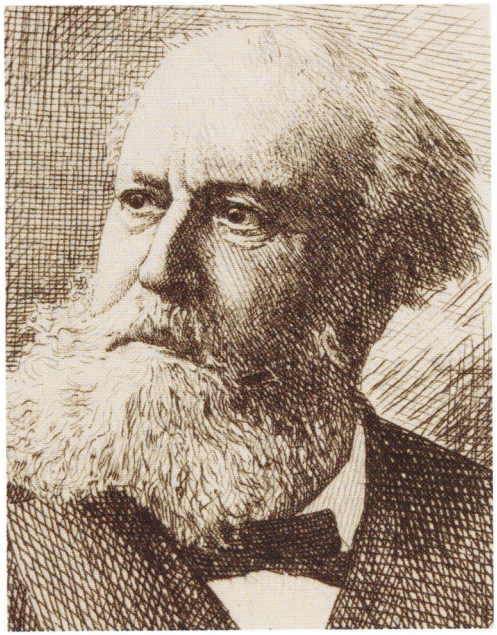

Testi tratti dal Programma di sala
di *Roméo et Juliette*,
Teatro alla Scala, Stagione 2010/2011

## TEATRO ALLA SCALA

Prima rappresentazione
**Lunedì 6 giugno 2011, ore 20, Turno F**

REPLICHE

| | |
|---|---|
| Giovedì | 9, ore 20 - Turno E |
| Sabato | 11, ore 20 - Fuori abb. |
| Lunedì | 13, ore 20 - Turno C |
| Giovedì | 16, ore 20 - Turno D |
| Martedì | 21, ore 20 - Turno A |
| Giovedì | 23, ore 20 - Turno B |



Edmond Burney,
Ritratto di Charles Gounod
intorno al 1880.


*A cura del*
Servizio Promozione Culturale
del Teatro alla Scala

DISPENSA N. 8

# Roméo et Juliette

*Opera in cinque atti*

*Libretto in lingua francese di*
**Jules Barbier e Michel Carré**

*Musica di*
**Charles Gounod**

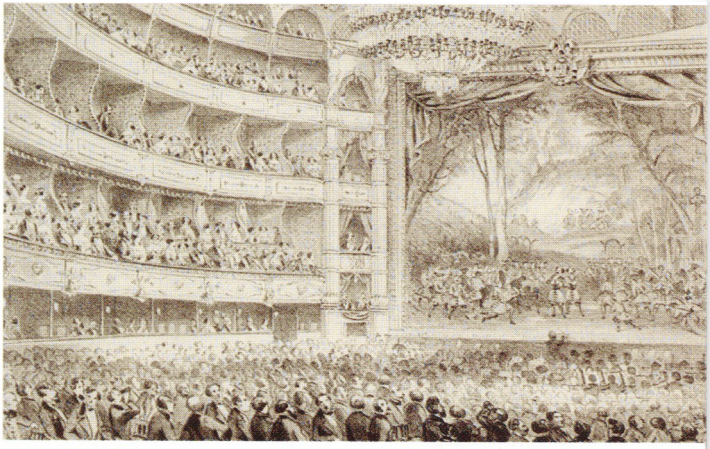
# ROMÉO ET JULIETTE IN BREVE

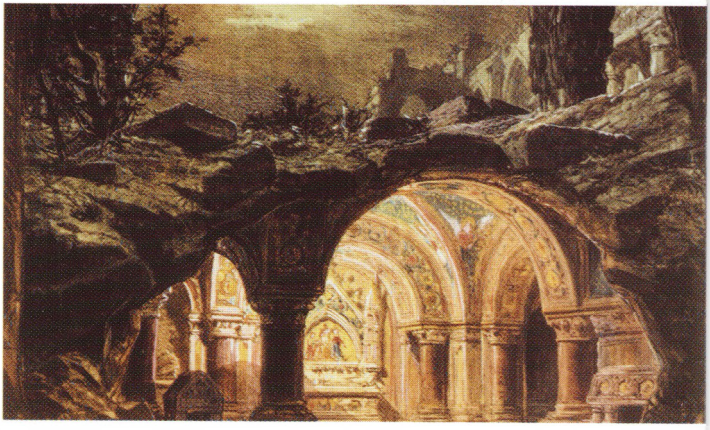
*di Emilio Sala*

Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza di Gounod, e in particolare del *Roméo et Juliette*, nella nascita di quel nuovo genere, così pieno di ambivalenze e di contraddizioni, che venne chiamato *drame lyrique* e che rivoluzionò l'estetica dell'opera francese nella seconda metà dell'Ottocento. Dunque un *drame lyrique*, a partire dagli anni '60-'70, è un tipo di opera che, se da una parte

tradisce (ma a volte anche esibisce) l'influenza del modello wagneriano, dall'altra contiene numerose e francesissime modalità di reazione ad esso: il rifiuto degli effetti plateali e della grandiosità, la ricerca di un dramma il più possibile interiorizzato e la scoperta di uno stile di canto tipicamente francese. Come scrisse Saint-Saëns nei *Portraits et souvenirs*, «non nell'Orchestra [cioè nel "sinfonismo"], non nella Parola [cioè nella "declamazione"] è il Verbo del *drame lyrique*: esso è nel Canto». Non a caso Gounod fu anche il fondatore della *mélodie* francese (quella che porterà a Fauré e a Debussy). L'affermazione del *drame lyrique* si può cogliere nello stesso percorso compositivo di Gounod. Mentre il *Faust* (1859) mostra ancora solidi legami con il *grand opéra*, con l'*opéra comique* e persino con certi "effettacci" tipici del *mélo* popolare, il *Roméo et Juliette* (1867) appare decisamente strutturato secondo i principi della nuova drammaturgia *lyrique*. Certo, resta il ruolo *en travesti* tipico dell'*opéra comique* (Siébel nel *Faust*, Stéphano nel *Roméo et Juliette*), così come resta il pezzo "di bravura" per la *chanteuse à roulades* (Marie Miolan-Carvalho, prima Marguerite e prima Juliette), ma le parti convenzionali appaiono sempre più lontane dal cuore dell'opera. Quest'ultimo batte nella "melodia dialogizzata" dei quattro (quattro!) duetti d'amore attorno ai quali è costruita tutta la partitura. Tale proliferazione di duetti (quattro duetti avrà significativamente anche il *Werther* di Massenet) crea quell'uniformità di tono, quella sensibilità un po' morbosa che apparirà a Verdi la negazione stessa della dimensione teatrale. Per lui «Gounod è un grandissimo musicista, il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica» (lettera al conte Arrivabene, 5 febbraio 1876). Ad ogni modo questa rarefatta sensibilità partecipa già di quella «entreprise de dédramatisation» (Michel Faure) che culminerà nell'età del simbolismo e in compositori quali Fauré e Debussy.Un altro elemento che va messo in evidenza nel processo di formazione del *drame lyrique* è la sua vocazione letteraria, che porterà alla *Literaturoper* (cioè l'opera che mette in musica un testo letterario senza surrogarlo in un libretto). Anche in questo caso il passaggio dal *Faust* al *Roméo et Juliette* è significativo. Il primo infatti non è tratto direttamente da Gœthe; i due librettisti Jules Barbier e Michel Carré lo approntarono rimaneggiando il «drame fantastique» *Faust et Marguerite* che quest'ultimo fece rappresentare nel 1850 in un teatro del *boulevard*, il Gymnase dramatique. Il *Roméo et Juliette* invece venne tratto dagli stessi due librettisti direttamente da Shakespeare, senza realizzazioni teatrali intermedie. La distanza di questo libretto dagli adattamenti shakespeariani tipo quello di Felice Romani per Vaccai (1825) e Bellini (1830), adattamenti che tanto scandalizzavano Berlioz, è enorme. La strada verso la cosiddetta *Literaturoper* è aperta. D'accordo, Gounod e

i suoi librettisti tradiscono Shakespeare quando fanno risvegliare Giulietta prima che Romeo muoia. Ma questa era la "vulgata" teatrale del dramma shakespeariano fin dai tempi di Garrick. Lo stesso Berlioz, fustigatore dei rimaneggiamenti-profanazioni "alla Castil-Blaze", optò per questa soluzione patetizzante nella sua famosa «sinfonia drammatica». Se si vuole trovare in Gounod una significativa deroga al dettato shakespeariano-berlioziano, bisogna rivolgersi piuttosto al taglio della scena finale, quella della riconciliazione tra Capuleti e Montecchi. Il messaggio storico-politico del dramma, fondamentale nel *grand opéra* e nel finale del *Roméo et Juliette* di Berlioz, non interessa Gounod che tende a concentrare tutta la vicenda nella sfera interiore dei due protagonisti. Dopo le ultime parole pronunciate all'unisono dai due amanti («Seigneur, pardonnez-nous»), il messaggio finale è lasciato all'orchestra che condensa in 12 battute due temi diversi. Le prime 4 battute riecheggiano l'*incipit* del *Sommeil de Juliette* (il pezzo musicale n. 21 della partitura), mentre il resto rinvia all'*explicit* del motivo che fin dall'*ouverture-prologue* esprime l'amore di Romeo e Giulietta. Si tratta di un pezzo tipicamente *lyrique* il cui effetto è ancora accresciuto dal fatto che il suo carattere quasi estatico contrasta terribilmente con ciò che vediamo sulla scena. La musica non amplifica la situazione drammatica, ma dice ciò che non si vede: ci fa quasi sentire, suprema illusione, il suono dell'oltrevita. Penetrati come siamo in un'altra dimensione, non possiamo ritornare al sermone di Frate Lorenzo e alla riconciliazione dei Capuleti e Montecchi. Romeo e Giulietta, immersi nel loro sonno, non li sentirebbero più.





Nella pagina a fianco: il Théâtre-Lyrique di Parigi, dove il 27 aprile 1867 fu rappresentata per la prima volta l'opera *Roméo et Juliette*.
In alto: figurini per *Roméo et Juliette* a Milano, Teatro alla Scala, 14 dicembre 1867.
Al centro: De La Tremblay. *La sala dell'Opéra-Comique di Parigi nel 1854*.
In basso: Philippe Chaperon. *Una cripta sotterranea*. Bozzetto per *Roméo et Juliette* a Parigi, Opéra-Comique, 20 gennaio 1873.

# IL SOGGETTO

*di Emilio Sala*

**Atto primo**

L'opera incomincia con un prologo cantato che Gounod inserisce a mo' di *ouverture* e in cui il coro evoca il dramma che sta per svolgersi. Poi l'azione incomincia con la scena della festa mascherata a casa dei Capuleti. Nel contesto sfarzoso e chiassoso, entra Juliette introdotta da suo padre. La giovane fanciulla è ammirata da tutti per la sua bellezza. Tra gli ospiti, si aggirano mascherati anche i due amici Mercutio e Roméo Montecchi (rampollo della famiglia nemica dei Capuleti) che appare turbato da strani presentimenti e vorrebbe allontanarsi. Mercutio lo consola sostenendo che di certo egli è stato visitato da Mab, la regina dei sogni. Juliette, promessa sposa al conte Pâris, confida alla nutrice Gertrude che vorrebbe vivere la sua giovinezza senza dover pensare ancora al matrimonio. Alla vista di Juliette, Roméo si innamora istantaneamente senza sapere che la ragazza è la figlia di Capuleti. Egli le si avvicina dichiarando il suo amore in un modo galante e appassionato. L'incantesimo è rotto da Tybalt, cugino di Juliette, che riconosce la voce dell'odiato Roméo Montecchi. I due innamorati scoprono dunque di appartenere a due famiglie nemiche. Tybalt sta per lanciarsi contro Roméo, ma interviene Capuleti per sedare la lite: la festa deve continuare; Roméo e Mercutio si allontanano.

**Atto secondo**

Di notte, Roméo entra furtivamente nel giardino dei Capuleti. Egli esprime tutta la sua passione paragonando Juliette al sole nascente. Quest'ultima si mostra ben presto al balcone, ricambiando le frasi d'amore dell'amante. Il loro dialogo appassionato è interrotto da un gruppo di servitori dei Capuleti che cerca il paggio di Roméo per dargli una lezione; poi interviene anche la nutrice che richiama Juliette in casa. Poco dopo riprende però il dialogo amoroso dei due amanti che si lasciano con la promessa di rivedersi l'indomani.

**Atto terzo**

Il primo quadro si svolge nella cella di Frate Lorenzo. Quest'ultimo, toccato dall'amore dei due giovani e sperando che esso possa servire alla riappacificazione dei Capuleti e Montecchi, sposa alla presenza di Gertrude Roméo e Juliette.

Il secondo quadro si svolge nelle vicinanze della casa dei Capuleti. Stéphano, il paggio di Roméo, canta una canzone provocatoria e Gregorio, servo dei Capuleti, lo sfida a duello. Subito intervengono anche Mercutio, in difesa di Stéphano, e Tybalt, in difesa di Gregorio. Quest'ultimo sguaina la spada e uccide l'amico del cuore di Roméo che reagendo impulsivamente trafigge Tybalt. Entra il duca di Verona che condanna Roméo all'esilio.

**Atto quarto**

Il primo quadro si svolge nella camera di Juliette. L'ultima notte prima della partenza sta per finire: al canto dell'allodola Roméo deve partire per l'esilio. I due amanti e sposi segreti si separano. Entra Capuleti seguito da Frate Lorenzo. Il padre comunica alla figlia la sua decisione irrevocabile: quel giorno stesso Juliette dovrà sposare Pâris. Frate Lorenzo cerca di tranquillizzare la ragazza: egli possiede una pozione che provoca una morte apparente, unico mezzo per sottrarsi al matrimonio.

Il secondo quadro è quello della cerimonia nuziale. Il rito sembra svolgersi regolarmente, ma quando Pâris sta per infilare l'anello nel dito di Juliette, quest'ultima cade a terra esanime. Tutti piangono la sua morte.

**Atto quinto**

Una cripta sotterranea con le tombe dei Capuleti. Frate Lorenzo non è riuscito a far giungere a Roméo la notizia della finta morte di Juliette. Il giovane Montecchi è giunto davanti alla tomba dell'amata e, davanti a quello che crede essere il suo cadavere, beve il veleno. Poco dopo Juliette si risveglia ma la sua gioia nel rivedere Roméo è di breve durata: ormai quest'ultimo sta morendo; la ragazza allora si pugnala e i due amanti muoiono abbracciati invocando il perdono celeste.

# ... LA MUSICA

*di Antonio Rostagno*

Che Gounod sia stato una specie di "bigotto satiro", la cui vocazione religiosa si scontrava con l'irresistibile attrazione dei sensi, è assai probabile, ma non è poi così inusuale per l'epoca in cui ha vissuto; questa per noi ambigua *liaison* (devozione *e* sensualità anche carnale) ha infatti largamente caratterizzato il genere *opéra lyrique* e una gran parte della cultura francese fra Secondo Impero e Terza Repubblica, dalla quale anche Bizet prende le mosse. Forse proprio quest'ambiguo connotato tipicamente medio-ottocentesco dà il colore dominante a *Roméo et Juliette*; forse proprio questa indistinta pulsione è il movente delle azioni di due ragazzi incoscienti, che sentono il primo risveglio della carne e lo considerano un fatto benedetto dal signore. L'evidente individualità artistica di questa musica consiste precisamente nella sua sovraccarica, sensuale eppur coinvolgente qualità espressiva.

Gounod affida la caratterizzazione dei due protagonisti anzitutto alla melodia. La naturale declamazione del testo nelle ampie sezioni recitative e parlanti, non impedisce momenti melodici memorabili e dotati di una simmetria diversa da quella della tradizione italiana. Tipica della melodia gounodiana è infatti la ripetizione simmetrica di un inciso, spostato a volte verso l'acuto con effetto di incremento emotivo; nei punti più sentiti la ripetizione sfocia in un culmine patetico, sottolineato da una modulazione e da un'appoggiatura melodica. Il *grand air* di Juliette nel finale del IV atto ("*Amour, ranime mon courage*"), alla frase "*Verse toi même ce breuvage*", è forse l'esempio più efficace. Per inciso, questo *grand air* era originariamente il solo numero solistico di Juliette; durante le prove nel 1867 Gounod fu costretto ad eliminarlo per le rimostranze della prima interprete, Marie Caroline Carvalho, e a rimpiazzarlo con il celebre *valse-ariette* virtuosistico del I atto, "*Je veux vivre*". L'immediato effetto di queste melodie, frequenti anche nel *Faust*, deriva dal fatto che le simmetrie creano una inconsapevole attesa nell'ascoltatore, attesa che viene scaricata poi nel punto apicale. Questo sistema si riscontra anche nelle sezioni cantabili dei duetti, dove la melodia viene spesso ripetuta identica dai due cantanti.

Al contrario, nelle scene di massa (*tableaux*) le linee melodiche seguono una quadratura assai più semplice, per un descrittivismo ambientale più oggettivo. In queste scene collettive predominano movenze di danza o squarci di rapidissima azione, spesso in forma di "parlante".

Anche nell'armonia si può rilevare qualcosa di simile. Mutando il linguaggio armonico a seconda della situazione e del momento drammatico, Gounod segna una chiara differenziazione degli spazi. Le parti pubbliche, lo spazio della vita sociale con le sue dinamiche collettive, hanno un linguaggio armonico semplice, diatonico, basato su poche modulazioni. Le scene di festa (I atto) così come le scene di gruppo (III e IV atto) hanno per lo più una sintassi armonica semplice, funzionale alla descrizione d'ambiente, non mirata a sonorizzare movimenti dell'animo o sensibilità soggettive. In questo senso si può parlare di realismo, di un ritratto più oggettivo dell'ambiente in cui si muovono (estranei) e due amanti. Nelle scene in cui questi due ultimi sono invece soli, riconosciamo subito l'armonia "gounodiana" avvolgente, mobile e morbida di cromatismi, spesso sostanziata di accordi languidamente dissonanti. Il linguaggio oggettivo delle scene di gruppo *dipinge* o *racconta*, il linguaggio musicale degli amanti *coinvolge* o *commuove*.

Gounod usa anche il ritmo per mettere a fuoco la medesima divisione fra ambiente esterno oggettivo e intimità/estraneità degli amanti, fra dimensione pubblica dell'odio fra casati e dimensione privata dei due giovani *nameless*. Le scene di massa sono spesso condotte su ritmi vigorosi e persistenti, come la già ricordata festa in casa Capuleti, o come la grande scena del duello del III atto (emulante a tratti la prima scena del *Don Giovanni*). Lo stesso, in chiave comico-leggera, può dirsi della ballata della regina Mab di Mercutio e nella canzone irridente di Stéphano (nella linea dei paggi *en travesti*, da Cherubino a Oscar e Octavian) davanti a casa Capuleti. Anche queste canzoni realistiche, frequenti nella tradizione teatrale, sono elementi attraverso cui

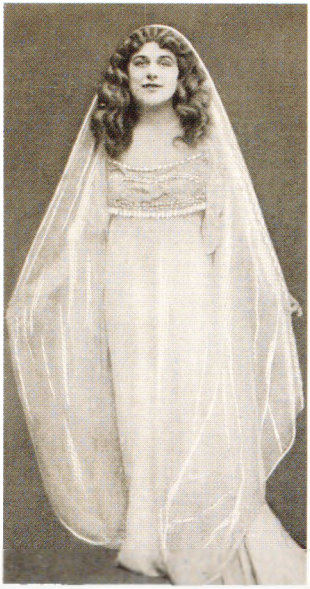
Gounod caratterizza i diversi ambienti. I ritmi vivaci e descrittivi scompaiono quando i due protagonisti riprendono la ribalta, e ricomincia quella elasticità di declamazione legata all'ambientazione armonica coinvolgente e patetica già descritta. Il ritmo qui segue la parola e si piega alle minime sfumature espressive.
Infine l'impiego della strumentazione contribuisce a delimitare spazi diversi: lo spazio utopico a cui aspirano gli amanti è spesso evocato dall'intreccio di archi e arpa, o di archi soli in scrittura a quattro parti; inoltre lo strumento che più spesso dialoga con le loro voci è l'oboe (e il corno inglese). Lo spazio collettivo ha invece un'orchestrazione meno raffinata, mai cameristica e difficilmente emergono strumenti concertanti.
Quest'opposizione conflittuale emerge sin dall'*Ouverture-prologue* divisibile in tre sezioni: 1) lotta fra famiglie, 2) narrazione corale, 3) spazio privato degli amanti. Dapprima la cruenta lotta è descritta con un precipitoso fugato orchestrale a 4 parti; l'idea era già nel *Roméo et Juliette* di Berlioz, ben noto a Gounod; anche Verdi scrive un fugato "guerresco" nel finale del secondo *Macbeth* (scritto solo due anni prima del *Roméo* di Gounod, per lo stesso *Théâtre Lyrique* parigino). Poi uno stasimo corale narrativo, come nell'originale shakespeariano, definisce l'atmosfera morale della tragedia. Infine il rifugio nel non-luogo notturno degli amanti è ritratto dal loro tema principale, che ricorrerà fino all'ultima scena: una frase degli archi a quattro parti, che raggiunto il suo vertice si scarica con una cadenza piena di languide appoggiature.
I due primi atti pongono nettamente la distinzione fra i due spazi fisici e ideali. Nel primo atto predomina l'ambiente esterno-collettivo, nel secondo il rifugio nel non-luogo notturno degli amanti, musicalmente delineati con tutti i caratteri sopra sintetizzati. I due successivi atti sono la conseguenza di questa opposizione e alternano lo spazio (sonoro) degli amanti e quello pubblico; fino al quinto e ultimo, ambientato nel sepolcro. Un allestimento del 1873 all'Opéra-Comique di Parigi prevedeva qui la divisione del palcoscenico (una specie di finale di *Aida* capovolto): nella parte superiore si vedono le rovine notturne di una cattedrale, la parte inferiore è la cripta illuminata dove gli amanti moriranno. La luce e la scenografia rendono così concretamente visibile quel conflitto, che la musica ha costruito attraverso i 5 atti, fra il non-luogo degli amanti e lo spazio devastato del mondo reale da essi rifiutato.
Il lungo addio degli amanti manca nell'originale shakespeariano, dove Romeo muore prima che Giulietta si risvegli; ma era presente nella novella di Matteo Bandello del 1554, e veniva spesso reintrodotto dagli attori ottocenteschi. L'aver ambientato questo addio nella cripta, una anticamera del regno dei morti, rende concretamente visibile l'aspirazione al rifugio in un non-luogo, alla negazione dello spazio della realtà collettiva; l'intreccio di temi ricorrenti (quattro solo nella pagina finale), la prevalenza del timbro di archi e arpa, l'armonia sfumata ne sono i correlativi musicali.
Il dramma dei giovani amanti si consuma attraverso quattro duetti, che disegnano un progressivo allontanamento dallo spazio sociale comune. Il primo duetto ("*Madrigal*") è ancora al di fuori del conflitto tragico; perciò sia il duetto sia la precedente *ariette-couplet* di Juliette proseguono senza radicali distinzioni il ritmo di valzer della festa. Il *Madrigal*, senza alcun riferi-

Quattro interpreti di Juliette nei primi anni del Novecento. Da sinistra: Nellie Melba, ca. 1900; Mary Garden, ca. 1905; Geraldine Farrar, ca. 1910 e Frances Alda (Fanny Jane Davis) a New York, Metropolitan Opera House, in una fotografia databile dopo il 1908.

mento alle forme ars-novistiche né al genere cinquecentesco, si distingue però per la tenue e raffinatissima linea di canto. In questi primi incontri i giovani amanti non hanno ancora la chiara percezione della loro estraneità all'ambiente, l'aspirazione al rifugio nel non-luogo notturno non è ancora percepita, o è solo intravista. Per questo il ritmo ternario, la facile simmetria del canto, l'armonia semplice non delimitano ancora uno spazio proprio, opposto allo spazio collettivo; il linguaggio musicale degli amanti è ancora simile e intrecciato al "suono" della festa. Il secondo duetto (la celeberrima scena del balcone) ha già quel colore notturno e patetico; in esso spuntano temi poi richiamati fin nella pagina finale dell'opera. Il terzo duetto è la altrettanto celebre aurora, in cui gli amanti vogliono illudersi che l'allodola del mattino sia il notturno usignolo. Del duetto nel sepolcro, che chiude l'opera, s'è già detto.

Il vero conflitto, quindi, non viene mai portato direttamente sulla scena, come dialettica fra protagonisti e antagonisti; il conflitto profondo che caratterizza l'opera è nella opposizione/tensione fra questi due opposti estremi: da un lato il *luogo* della vita pubblica, lo spazio della società con le sue cieche e funeste ostilità personali, dall'altro il *non-luogo* del rifugio a cui aspirano i due amanti, la loro sostanziale rinuncia o incapacità di trovare uno spazio proprio. È qui che va cercato ciò che già Hegel vedeva come elemento fondativo del dramma: il "conflitto", appunto, quel conflitto che Gounod ricupera nella grammatica musicale. È quindi discutibile l'affermazione per cui l'opera avrebbe ridotto la vicenda shakespeariana a una semplice storia dell'amore adolescenziale contrastato. I librettisti hanno senza dubbio eliminato l'aspetto sociale originario, declinato dal monologo finale di Capuleti che invoca la "glooming peace"; ma la musica di Gounod restaura un vero e proprio conflitto tragico, sebbene diverso da quello shakespeariano. In tal senso la musica (non il libretto) ripristina il conflitto hegeliano, trasferendolo dalla sfera sociale-collettiva a quella individuale. In una parola, il dramma elisabettiano è diventato un dramma romantico, ma rimane dramma in tutta la sua profondità ed efficacia.

Se questa vicenda continua a commuovere, nonostante l'apparente inattualità e sebbene tutti sappiano perfettamente "come va a finire", è proprio perché essa ritrae quel conflitto fra spazio oggettivo-collettivo e non-spazio soggettivo-sentimentale. A Gounod non interessa la funzione pacificante della religione come in Berlioz, né la morale elisabettiana che tutto riporta a ordine sociale. A Gounod, romanticamente, interessa la dissonanza fra un sentimento giovanile della vita e il contesto animato da opposizioni e contraddizioni cieche; interessa il conflitto e soprattutto le sue vittime, la malinconia dell'impossibilità di ripristinare un'armonia collettiva. Per questo la figura del Frère Laurent nell'opera risulta così scialba in confronto a quella di Berlioz o di Shakespeare. Contraddizione, senso della religione ridotto a patetismo individuale, carnalità inconfessata e mascherata da elegante sensualità sono le critiche frequenti a Gounod; non interessa qui stabilire quanto tali accuse siano valide. Ma la musica del *Roméo* rappresenta in modo teatralmente efficace un conflitto, che percepiamo con crescente commozione; perciò quest'opera rappresenta come e forse più del *Faust* il teatro lirico francese di metà secolo, prima delle svolte che poco dopo l'onda wagneriana da un lato, il rivoluzionario successo della *Carmen* dall'altro susciteranno.



## LETTURE

*di Andrea Malvano*

Quella di Charles Gounod è una figura piuttosto trascurata dalla letteratura musicologica. Sulle scene opere come il *Faust*, *Roméo et Juliette* o *Mireille* continuano a essere rappresentate, ma la bibliografia di riferimento resta un capitolo abbastanza scarno. La cosa stupisce soprattutto perché Gounod seppe suscitare da subito l'interesse di molti commentatori illustri, *in primis* i compositori e gli studiosi della generazione immediatamente successiva. Camille Saint-Saëns, nella sua galleria di busti (*Portraits et souvenirs*, Société d'Édition Artistique, Paris, s.d.) dedicata a tutti i grandi della seconda metà dell'Ottocento, destinava a Gounod un capitolo estremamente articolato.

Nel 1892 lo scrittore e musicista Hugues Imbert tratteggiava un ritratto piuttosto dettagliato di Gounod (*Nouveaux Profils de Musiciens*, Librairie Fischbacher, Paris, 1892): una di quelle pietre miliari scritte con la volontà di determinare, con tanto di pubblicazione scritta, la consacrazione di un grande musicista. Anche Claude Debussy nel 1906 (*Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris, 1987, pp. 197-199) si soffermava con ammirazione su Gounod pubblicando un piccolo saggio, scritto con l'esplicito obiettivo di spiegare perché il *Faust* continuasse a meritare un posto in prima fila nella programmazione dell'Opéra. Camille Bellaigue, uno dei critici musicali più apprezzati nei primi anni del Novecento, si allineava alla ricezione del tempo. La sua monografia (*Gounod*, Alcan, Paris, 1910) confermava la propensione del panorama coevo ad aprire su Gounod un vasto cantiere di indagini storiche e di speculazioni intellettuali. E anche il lavoro di Paul Hillemacher (*Charles Gounod*, Laurens Éditeur, Paris, 1906) convalidava un'attenzione che aveva tutti i presupposti per diventare duratura. Per trovare un'altra monografia specifica, occorre spostarsi al 1961, data a cui risale la pubblicazione del volume firmato da Henri Büsser (*Charles Gounod*, Éditions et Imprimeries du Sud-Est, Lyon, 1961). Solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento sono fiorite ricerche specifiche. Risale al 1987 il lavoro di Jane Fulcher (*French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987). Di poco successivo è il lavoro di Steven Huebner (*The Operas of Charles Gounod*, Claredon Press, Oxford, 1990).

La monografia più recente è quella curata da Gérard Condé nell'ambito delle pubblicazioni che Fayard sta dedicando ai massimi compositori della storia musicale europea (*Charles Gounod*, Fayard, Paris, 2009). Nemmeno Il primo contributo dedicato dall'editoria italiana a Gounod risale al 1946, e porta la firma di un critico musicale francese, Réné Brancour (*Gounod*, «Rivista Musicale Italiana», n. 48, 1946, pp. 361-379): si tratta di un breve biglietto da visita scritto con l'obiettivo di presentare un compositore che all'epoca evidentemente era ancora poco familiare ai lettori italiani. Tra le poche ulteriori pubblicazioni in italiano si annoverano un volume di Elena Trucchi che si propone di approfondire la devozione manifestata da Gounod nei confronti del religioso francese Jean-Baptiste de la Salle (*Omaggio di Charles Gounod a Jean-Baptiste de la Salle*, Blutime, Roma, 2000) e una ricerca di Anne Christine Faitrop-Porta volta ad approfondire l'esperienza vissuta dal compositore a Villa Medici (*Charles Gounod, Albert Wolff e la Villa Medici negli ultimi decenni dell'Ottocento*, Fratelli Palombi, Roma, 1984).

A. Chaffard. *Ritratto di Charles Gounod*, litografia da una fotografia di Pierre Petit, ca. 1870.

# CHARLES-FRANÇOIS GOUNOD CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

*di Antonio Polignano*

**1818** Charles-François Gounod nasce a Parigi da François-Louìs, pittore, e da Victoire Lemachois, pittrice e musicista autodidatta, la quale impartirà al figlio i primi rudimenti dell'arte dei suoni.

**1823-1828** Il padre muore; per soppravvivere, Victoire assume la direzione della scuola di disegno del marito e si dedica all'insegnamento. Charles, dopo avere studiato musica con il celebre tenore Gilbert-Louis Duprez, entra nel Collegio Hallays-Dabot.

**1831** Assiste a una rappresentazione dell'*Otello* di Rossini al Théâtre-Italien che suscita in lui il vivo desiderio di comporre un'opera in musica.

**1836** Charles viene iscritto al Conservatorio dove studia contrappunto, composizione e pianoforte.

**1839** Con un verdetto quasi unanime, Charles consegue il primo posto al Prìx de Rome, il più prestigioso concorso di composizione di Francia e parte per Roma dove risiede presso l'Académie de France a Villa Medici.

**1840-41** A Roma comincia per Charles un soggiorno assai stimolante, più dal punto di vista delle arti figurative che da quello musicale. Alla entusiastica conoscenza della musica di Pierluigi da Palestrina si aggiunge quella di Bach, auspice Fanny Mendelssohn-Bartholdy, sorella di Felix. L'incontro con Pauline Garcia-Viardot, sorella della Malibran, porterà frutti in futuro. Compone una *Messa* per la festa di Luigi Filippo, eseguita a Roma in San Luigi dei Francesi.

**1842-43** Prosegue il viaggio nei paesi di lingua tedesca. A Vienna ottiene la commissione di un *Requiem* e di una *Messa* per la Karlskirche. A Lipsia conosce Mendelssohn.

**1844-48** Tornato a Parigi, tenta di farsi pubblicare le composizioni scritte durante gli anni di viaggio. Ottiene l'incarico di maestro di cappella e di organista presso la parrocchia delle Missions Étrangères.

**1849** Grazie a Pauline García-Viardot, ottiene dall'Opéra la commissione di un'opera.

**1851** All'Opéra, va in scena *Sapho*, su libretto di Émile Augier. L'opera è accolta freddamente.

**1852** Scrive le musiche di scena per *Ulisse*, tragedia di François Ponsard. Sposa Anna Zimmermann. figlia del suo ex insegnante di pianoforte. E' nominato direttore del prestigioso complesso corale parigino dell'Orphéon. Compone una *Méditation sur le ler prelude de Bach.* per violino, pianoforte e organo, che diventerà la celebre *Ave Maria.*

**1854** All'Opéra, viene rappresentata *La nonne sanglante*, su libretto di Scribe e Delavigne. Il lavoro, nel genere del *grandopéra,* delude le aspettative di Gounod.

**1855** Compone un paio di sinfonie per la Société des Jeunes Artistes e una *Messe solennelle en l'honneur de Sainte Cécile,* per soli, coro, orchestra e organo.

**1856** Nasce il primo figlio, Jean. Léon Carvalho, impresario del Théàtre-Lyrique, gli commissiona un'opera sul soggetto del *Faust.* Barbier e Carré gli approntano il libretto.

**1857** Carvalho persuade Gounod ad abbandonare momentaneamente il progetto per il *Faust,* poiché il Théâtre de la Porte Saint-Martin ha annunciato un lavoro analogo. Gli propone un soggetto che il musicista considera inizialmente con perplessità: *Le médecin malgré lui* di Molière.

**1858** *La médecin malgré lui* è il primo successo di Gounod in campo teatrale. Carvalho, constatato lo scarso successo del *Faust* della concorrenza, esorta Gounod a riprendere l'opera interrotta.

**1859** Al Théâtre-Lyrique viene rappresentato il *Faust.* in una versione con parti recitate e numeri musicali. Giudicata inizialmente un'opera di mezzo carattere, il *Faust* si rivelerà una delle più vitali opere francesi del secondo Ottocento. Compone Ave *Maria: mélodie religleuse adaptée au ler Prélude de Bach* per voce, organo e orchestra.

**1860** *Faust* è rappresentato a Strasburgo in una nuova versione che al posto dei dialoghi parlati prevede tradizionali recitativi musicati. A Baden-

Baden, va in scena *La colombe*, che Barbier e Carré hanno tratto da una favola di La Fontaine.

**1861** Il fiasco della rappresentazione parigina del *Tannhäuser* di Wagner suscita una *querelle* tra i sostenitori della cosiddetta "musica dell'avvenire" e quelli della tradizione francese: Gounod non nasconde le sue simpatie per Wagner che gli dona la partitura del *Tristan*.

**1862** Presso la Sala di rue Le Peletier, va in scena l'opera *La reine de Saba*, su libretto Barbier e Carré. L'opera, che torna al genere del *grand-opéra*, poco congeniale a Gounod, suscita da parte della critica l'accusa di "wagnerismo".

**1867** Al Théâtre-Lyrique viene rappresentata l'opera *Roméo et Juliette*, su libretto di Barbier e Carré, la quale diverrà una delle poche opere di Gounod rimaste saldamente in cartellone.

**1869** Nuova versione di *Faust* al Théâtre de l'Opéra.

**1870** Scoppia la guerra franco prussiana e Gounod si imbarca per l'Inghilterra. Conosce la cantante Georgine Weldon in casa del compositore e direttore d'orchestra Julius Benedict. Gli viene commissionato un mottetto, *Gallia*, che rappresenterà la Francia all'Esposizione Universale.

**1871** Rifiuta il posto di direttore del Conservatorio di Parigi. La moglie lo abbandona e torna a Parigi. Gounod si trasferisce momentaneamente a Tavistock House, a Bloomsbury, dove la Weldon ha istituito una scuola di canto per i bambini bisognosi. Lavora a un nuovo libretto di Barbier e Carré, tratto da Corneille, *Polyeucte*, e a una trilogia sacra *La rédemption*.

**1872** Intraprende una tournée con la Weldon. Si diffonde la notizia che egli abbia assunto la cittadinanza inglese; lo scandalo si attenua solo dopo che Gounod indirizza una lettera sdegnata al giornale francese *Le Gaulols*. Sempre più succube della Weldon, Gounod, stanco e amareggiato, si ammala. Durante un'assenza della cantante, gli amici lo riportano a Parigi dove si riappacifica con i familiari.

**1873** *Roméo et Juliette* al Théâtre de l'Opéra-Comique.

**1877** Prima rappresentazione di *Cinq mers* su soggetto di Alfred de Vigny.

**1878** All'Opéra, viene rappresentato il *Polyeucte*.

**1884** Lo sfortunato esito del *Tribut de Zamora* all'Opéra conferma la congenita incompatibilità di Gounod con il genere del *grand-opéra*

**1884** In aprile, a Londra, inizia il processo contro Gounod, colpevole di non aver devoluto i diritti d'autore delle sue opere alla scuola di Tavistock House e di non avere affidato la parte della protagonista del *Polyeucte* alla Weldon.

**1885** Gounod, riconosciuto colpevole dalla Corte londinese, è condannato a pagare un'ammenda di diecimila franchi e le spese processuali. A Birmingham alla presenza della regina Victoria viene rappresentata la trilogia sacra *Mors et vita*.

**1888** Prima rappresentazione di *Roméo et Juliette* all'Opéra.

**1892** A più di trent'anni dalla prima, compone una seconda *Ave Maria: Méditation sur le 2me prélude de Bach* per voce e pianoforte.

**1893** Durante una cerimonia religiosa nella chiesa di Saint-Cloud a Parigi, è colto da un malore; muore tre giorni dopo.

*Charles Gounod e personaggi delle sue opere*, monumento nel Parc Monceau di Parigi.

# MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

## Elenco Sostenitori Giovani aggiornato al 18 maggio 2011

Gilberto Accurso
Cristina Albanese
Enrico Albergati
Arina Alexeeva
Edoardo e Viola Amman
Damiana Andreozzi
Alice Arpini
Alberto Badino
Marta Barbieri
Nicolas Barbot
Simon Barbot
Renata Barulfaldi
Maria Bellinzona
Marina Bertolini
Francesca Bichi
Tommaso Bichi
Andrea Bigi
Francesca Biondi Morra di Belforte
Andrei Bogatsh
Barbara Beatrice Bonfanti Palazzi
Olga Brambilla
Paola Brioschi
Agnese Caffi
Silvia Capobianco
Marina Caprotti Moncada
Valentina Capsoni
Martina Caslini
Silvia Catalano
Franco Cattaneo
Maria Chernyavskaya
Maria Sole Ciccone
Margherita Colombo
Martina Colombo
Andrea De Donno
Camilla De Paoli
Lucrezia De Sanctis
Giuseppe Robert e Samuel de Spuches
Antonio Dell'Acqua
Dimitri Demertzis
Simone Di Crescenzo
Francesca e Silvia Di Giovanni
Chiara Di Silvestro
Elena Dimichino
Elisa D'Onofrio
Serena Erba
Giacomo Faina
Fortunato Fallara
Vesna Faré
Luca Fazzolara
Andrea Ferraguti
Cesare Figari Barberis
Giovanni Figari Barberis
Nicola Figari Barberis
Vincenzo Fontana
Claudia Gagliardi
Roberto Gagliardi
Chiara Galatola
Arianna Gallo
Marina Gemma
Leonardo, Lodovica e Niccolò Genghini
Yuka Gohda
Riccardo Gregotti
Alberto Grunstein
Giulia Teodora e Ludovico Jacchia
Yun Jang
Akiko Yamaguchi
Noemi Kahn
Victor Kahn
Fanny Kihlgren
Giacomo Kihlgren
Izabella Kouznetsova
Ksenia Kuchukova
Marco La Cognata
Nicoletta Leone
Davide Libreri
Giulia Linguanti
Francesca Lionetti
Alessandra Lonza
Stefano Madonna
Silvia Magni
Carlo Maitre
Marianna Malacaria
Alessio Francesco Marinoni
Sebastiano Martinoli
Elisabetta Matranga Ammirata
Pietro Mazza
Simona Luisella Migliavacca
Giulia Milani
Isabella Minelli
Francesco Moiana
Elisa Montecchia
Andrea Musumeci
Marina Morozova
Legumi Nakanomori
Risa Namekawa
Matilde Negri
Alessandro Negrini
Mai Nishida
Midori Nomura
Stefano Ortelli
Mario Pacciotti
Alessandro e Francesca Padoan
Jacopo Parravicini
Alberto Bruno Penati
Giulia Luigia Ilde Piccioni
Beatrice Ponte
Irene Pontiggia
Alessandro Porta
Arianna Radaelli
Filippo Rocchi
Elena Rodighiero
Roberta Romanelli
Sara Rossini
Andrea Rurale
Elena Rusconi
Rosalba Russillo
Martina Sacchi
Dayana Salaris
Tiziana Scaciga Della Silva
Carlotta, Letizia e Sofia Schena
Massimiliano Selvitella
Carlo Sgarzi
Alizarina Silva
Matteo F.M. Sommaruga
Ambra Sorrentino
Anna Sprocati
Elena Squintani
Cristian Stracca Agostino
Michiyo Sugiura
Rie Takaesu
Valentino Tamburi
Carlomaria Tavecchia
Cecilia Valentina Tumolo
Natalia Taurina
Fumie Tsujimura
Gabriele Valdonio
Maria Caterina Verderi
Serena Vigezzi
Francesco Vigorelli
Martina Volpi
Bing Bing Wang
Sara Zanichelli
Nidia Zaninetti
Valerio Zanolli
Francesca Zardini

# MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

Foto Lelli & Masotti

# PER VIVERE DA VICINO UNA GRANDE TRADIZIONE

La Fondazione Milano per la Scala nasce nel 1991 con lo scopo esclusivo di sostenere il Teatro alla Scala, attraverso i contributi di coloro che ne amano il patrimonio culturale e artistico e desiderano vivere più intensamente la sua grande tradizione.
È la prima istituzione sorta a supporto di un teatro lirico in Italia.

**Per informazioni e per adesioni**

Milano per la Scala
Via Manzoni, 23 20121 Milano
Tel. 02.7202.1647 Fax. 02.7202.1662 E-mail. miscala@milanoperlascala.it

**www.milanoperlascala.it**